

Richard Blank  
*Hollywood, goodbye!*



**Richard Blank** studierte Philosophie in Köln, Wien, München und promovierte bei Ernesto Grassi.

Er schrieb Hörspiele, veröffentlichte mehrere Bücher und machte Dokumentarfilme für das Fernsehen. Seit 1978 inszeniert er nach eigenen Drehbuchvorlagen Spielfilme für Fernsehen und Kino. 2014 sind seine Filme *Friedliche Tage* und *Prinzenbad* in der »Edition Filmmuseum« erschienen.

Im Alexander Verlag erschienen *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films; Drehbuch. Alles auf Anfang. Abschied von der klassischen Dramaturgie; Schauspielkunst in Theater und Film. Strassberg, Brecht, Stanislawski und Die Optimisten. Roman.*

Gemeinsam mit Emilio Hidalgo-Serna ist er der Herausgeber der Neuausgabe von Ernesto Grassis *Kunst und Mythos*.

[www.richardblank.de](http://www.richardblank.de)

Richard Blank

# Hollywood, goodbye!

Plädoyer für eine eigenständige Filmkunst



Alexander Verlag Berlin

Deutsche Erstausgabe  
© by Alexander Verlag Berlin 2015  
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin  
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com), [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)  
Alle Rechte vorbehalten.  
Lektorat: Florian Marker  
Satz, Layout: Antje Wewerka  
Umschlaggestaltung: Antje Wewerka  
Druck und Bindung: Interpress Budapest  
Printed in Hungary (March) 2015  
ISBN 978-3-89581-353-5

Allenthalben liest man vom drohenden Verlust der Vormachtstellung Hollywoods in der Welt des Films. »Die Chinesen kommen«, heißt es und: »Die Inder sind schon da.«

Dieses Buch handelt nicht von der gefürchteten asiatischen Konkurrenz. Es geht mir um unseren, den europäischen Film. Wir sollten uns auf unsere eigene Tradition besinnen, die überleben kann und sich nicht verstecken muss vor Hollywood und den zu erwartenden asiatischen Blockbustern.



Seit geraumer Zeit beherrscht Hollywood die Welt des Films. Klar ist: Es gibt eine Reihe hervorragender Hollywoodfilme. Klar ist aber auch: Die Schemata, die dem Hollywoodfilm zugrunde liegen, sind historisch überholt und alles andere als allgemein gültig.

Der überwiegende Teil der amerikanischen und europäischen Filmliteratur arbeitet mit einer verengten Perspektive: Die meisten Lehrbücher über das Verfassen von Drehbüchern und die Behandlung des Lichts bei den Filmaufnahmen erklären den Hollywoodfilm zum verbindlichen Vorbild. Auch was die Arbeit des Schauspielers betrifft, halten viele die Theorien Strasbergs, der mehrere Hollywoodschauspieler betreute, für vorbildlich.

Ich habe drei Bücher verfasst, die sich detailliert mit Drehbuch, Licht und Schauspielkunst im Film befassen.<sup>1</sup>

Der folgende Essay kritisiert Hollywood, wo immer seine Schemata zum alleinigen Maßstab erklärt werden.

*The Classical Hollywood Cinema*<sup>2</sup>, so lautet der Titel des Standardwerks von David Bordwell. »Classical« klingt gut, klingt nach »vollendet« und, wie der Duden definiert, »vorbildlich«. In der Geschichte des Hollywoodfilms hat der Begriff des Klassischen noch eine weitere Bedeutung: Auf dem Weg »from primitive to classical«<sup>3</sup> wird das klassische Drama des europäischen Theaters zum prägenden dramaturgischen Vorbild. Im Film sieht Bordwell eine Fortsetzung des klassischen Dramas, »des Theaters des [...] 19. Jahrhunderts«.<sup>4</sup> So verweist er auf Gustav Freytags Aufsatz über die *Technik*

*des Dramas* von 1863, in dem die klassischen Regeln noch einmal zusammengefasst werden, ehe sie ihre Bedeutung im Theater des 20. Jahrhunderts verlieren. Für Bordwell sind Freytags Erörterungen ein Muster für das »well made play«.<sup>5</sup>

Allenthalben sieht die Drehbuchliteratur »zwischen der Film-Dramaturgie und der klassischen Dramaturgie des Theaters große Gemeinsamkeiten«.<sup>6</sup> Ich habe über zwei Dutzend Bücher in deutscher Sprache über das Verfassen von Drehbüchern gelesen, und nahezu alle nutzen das Fundament des klassischen Dramas und bedienen sich seines dramaturgischen Vokabulars.<sup>7</sup> Die Literatur über Drehbücher beginnt schon unter dem frühen Stichwort »Photoplay«.<sup>8</sup> Aber erst Ende der siebziger Jahre löste *Screenplay – Das Drehbuch* von Syd Field<sup>9</sup> eine regelrechte Schwemme von Ratgeber-Werken für Filmautoren aus.

Was sagen die Ratgeber? Der Film muss eine Geschichte haben, eine Story. Robert McKee nennt sein Buch, das zurzeit die höchsten Auflagen in diesem Genre hat, schlicht *Story*.<sup>10</sup> Die Story braucht einen Helden, den Protagonisten. Der Held hat ein Ziel, und »dieses Ziel gibt der Geschichte die Richtung«.<sup>11</sup> Kein Held ohne Feind, den Antagonisten: »Entwickeln Sie Ihren Bösewicht so sorgfältig wie die Hauptfigur.«<sup>12</sup> Im Gegeneinander der beiden entstehen die Konflikte und die Spannung, ob, wie und wann das Ziel erreicht wird.

Weiter im Text, in den diversen Texten, die sich wie ein einziger Text lesen: Der »Konflikt ist das Fundament von



Drama«. <sup>13</sup> Dabei muss der »Zuschauer wissen, worauf die Geschichte hinauswill, er muss aber im Unklaren darüber gelassen werden, ob dieses Ziel auch erreicht wird.« <sup>14</sup> Denn: »Im Laufe eines Drehbuchs begegnen die Helden beim Verfolgen ihres Ziels einer bestimmten Anzahl von Schwierigkeiten. Diese Schwierigkeiten sind die Würze der Geschichte.« <sup>15</sup> So verläuft die Handlung, der Plot, nicht geradewegs auf das Ende zu. Die dramatische Story hat eine Reihe von »Plot Points«, das sind »Ereignisse oder Momente [...], die entscheidend auf die Handlung einwirken.« <sup>16</sup> »Denn ein Plot Point greift in die Handlung ein und gibt ihr eine andere Richtung.« <sup>17</sup> So kann man immer wieder gespannt sein, ob der Held sein Ziel erreicht. Von dieser Spannung, suspense, darf nicht abgelenkt werden. Oft »geschehen zu viele Dinge ohne Bezug auf die Storyline, [...] (und) der Eindruck entsteht, als würden in einer Geschichte zwei erzählt, [...] (und) zu viele Dinge müssen erklärt werden.« <sup>18</sup> Damit die Spannung nicht nachlässt, werden besondere Tipps gegeben, »wie man den Spannungsbogen erhält«, <sup>19</sup> der sich erst mit dem Ende der Story löst.

»Ein gut gemachter Film hat ein starkes, eindeutiges Ende, eine präzise Auflösung.« <sup>20</sup> Und damit der Held ein wahrer Held ist, muss das Ende glücklich sein, happy. Der klassische Hollywoodfilm hat sein Happy End.

Dem klassischen Drama liegt ein Denkmodell zugrunde, das konsequenterweise auch die Lehrbücher für das Drehbuchschreiben in Anspruch nehmen. Es ist das Modell des

rationalen Schließens: Bei einem Problem greift man auf eine bekannte Voraussetzung zurück und kommt zu einem Schluss.

Der Held hat ein Ziel, stößt auf die zitierten »Schwierigkeiten«, auf einen Widerstand also. Er überwindet diesen Widerstand durch den Rückgriff auf etwas, das als bekannt vorausgesetzt ist. So kommt er zu einem vorläufigen Schluss, hat aber auf seinem langen Weg zum Ziel, zum endgültigen Schluss also, eine ganze Reihe von Widerständen zu überwinden.

Ein Beispiel: Der Held heißt Callimaco. Er ist verliebt in die schöne Lucrezia. Sein Ziel ist es, sie zu besitzen. Die Hauptwiderstände und Schwierigkeiten gruppieren sich um Nicia, den ältlichen, impotenten Gatten Lucrezias. Erste Voraussetzung zum Überwinden der Widerstände ist Callimacos Freundschaft mit dem intriganten Ligurio, der behilflich sein will, den Gatten zu übertölpeln. Die Voraussetzung für Ligorios Aktionen ist seine Hoffnung, dafür bezahlt zu werden.

So beginnt die Komödie *Mandragola*, die Niccolò Machiavelli vermutlich 1518 verfasst hat. Sie gilt als erstes eigenständiges Drama der Neuzeit<sup>21</sup>: »Das Drama der Neuzeit entstand in der Renaissance.«<sup>22</sup> So ist Macchiavellis Stück »ohne Zweifel die wichtigste Komödie, die im 16. Jahrhundert in Italien verfasst wird«<sup>23</sup>, wobei zu jener Zeit das Theater Italiens »das der übrigen Völker weit überragt«<sup>24</sup>.

Das Schema des rationalen Schließens, das den Aufbau des Dramas bestimmt, hat drei Pole, die eine bestimmte

Auffassung von der dramaturgischen Kategorie der Zeit verraten. Der Widerstand ist das Gegenwärtige, das herausfordert. Die Voraussetzung, auf die zurückgegriffen wird, liegt in der Vergangenheit, das anzustrebende Ziel in der Zukunft.

Diese Auffassung von Zeit, die dem prozesshaften Charakter des Dramas zugrunde liegt, nennt man die ›historische‹ Zeit, die stets in Bewegung ist vom ›Noch nicht‹ zum ›Nicht mehr‹. Das Drehbuch, so fordern Hollywoods Exegeten, bewegt sich im Rahmen dieser historischen Zeit. Plot, Handlung, wird definiert als »das innerlich folgerichtige, zusammenhängende Muster von Ereignissen [...] die sich durch die Zeit bewegen, um eine Story zu formen und zu gestalten.«<sup>25</sup> Die historische Zeit ist eng verbunden mit dem rational stimmigen Aufbau des Drehbuchs: »Zeit ist im klassischen Film das Vehikel für Kausalität.«<sup>26</sup>

Permanent weisen die Drehbuchratgeber auf das System des rationalen Schließens hin: »Achten Sie auf das Prinzip Ursache und Wirkung«,<sup>27</sup> heißt es da oder es ist die Rede von »einer konsistenten, kausalen fiktiven Realität«<sup>28</sup>.

Bordwell spricht vom »central principle of causal linearity«, dem »zentralen Prinzip der kausalen Linearität«,<sup>29</sup> und verweist dabei auf die handelnden Personen: »Durch psychologische Kausalität, die präsentiert wird durch eindeutige Charaktere, die im Blick auf vorgegebene Ziele handeln, entfaltet der klassische Film seine charakteristische Entwicklung.«<sup>30</sup>

Das rationale System ist derart vorherrschend, dass eine Reihe von Ratgebern die gesamte Arbeit des Drehbuchautors zu einem kalkulierbaren, quasi mathematischen Puzzle machen. Die Rezepte diverser Autoren lassen sich kombinieren. Dramaturgie als Zahlenspiel.<sup>31</sup> Zunächst ein Raster: 120 Seiten, 1. Akt: Exposition 30 Seiten, am Ende Plot Point. 2. Akt: Konfrontation 60 Seiten, am Ende Plot Point, 3. Akt: Auflösung 30 Seiten.<sup>32</sup>

»Die Elemente der ersten 10 Seiten«<sup>33</sup>: »10 Minuten, um dem Leser oder dem Publikum drei Dinge klarzumachen: 1. Wer ist die Hauptfigur?, 2. Was ist die dramatische Voraussetzung, worum geht es?, 3. Wie ist die dramatische Situation, welche dramatischen Umstände begleiten die Story?«<sup>34</sup>

Ein Autor, der ein Regelwerk für Drehbuchleser, also für Fernsehredakteure, Produzenten und die Herrschaften in den Film-Förderungs-Gremien verfasst hat, markiert zusätzlich Szenen und Sequenzen:

»Der 1. Akt umfaßt in der Regel bei einem Drehbuch für einen Spielfilm von 90 bis 100 Minuten Länge durchschnittlich 25 Seiten, der 2. ca. 45 bis 60 Seiten und der 3., schnellere Akt 20 bis 30 Seiten. Jede Sequenz besteht im Durchschnitt aus 12 Szenen und geht im Film über 10 bis 12 Minuten.«<sup>35</sup>

Die Anzahl der Sequenzen ist vorgegeben: »Das grundlegende Modell [...] besteht aus 8 Sequenzen. Der 1. und der 3. Akt beinhalten jeweils 2; der längere 2. Akt insgesamt 4 Sequenzen.«<sup>36</sup>

Zur Verdeutlichung der Zahlen gibt es in vielen Büchern Zeit-Tabellen, diverse geometrische Zeichnungen, Diagramme und Schablonen. Alles ist klar und einfach. Neuerdings lassen sich Drehbücher auch computergesteuert schreiben. In seinem Artikel »Per Knopfdruck« weist Bernd Graff in der *Süddeutschen Zeitung* vom 25.10.2013 darauf hin, dass »Drehbücher [...] mit Dramaturgie- und Storytelling-Software verfasst« werden. Das Schreiben von Drehbüchern als kalkulierbarer rationaler Vorgang.

Noch Probleme?

Das große Vorbild, das neuzeitliche klassische Drama, endet in Europa im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Das europäische Theater der Moderne bricht radikal mit der Tradition des neuzeitlichen Dramas. Schlagworte wie »Anti-Theater«<sup>37</sup>, »Mono-Drama«<sup>38</sup>, »Anti-Stück«<sup>39</sup> oder »Pseudo-Drama«<sup>40</sup> bezeugen die Abkehr von der klassischen Tradition. Ganz allgemein spricht man heute in den Feuilletons von »Postdramatik«.

Just zu der Zeit, als der Film begann, die Welt zu erobern, wurde das Prinzip der im Drama kontinuierlich fortlaufenden, der »historischen« Zeit durch Einsteins Relativitätstheorie infrage gestellt. Es entsprach nicht mehr der Realität.

Realität? An abgezählten dreiunddreißig Stellen verbindet Bordwell in seinem Werk den klassischen Hollywoodfilm mit »realism« oder »realistic«. Nun ist der überkommene Realitätsbegriff in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur durch Einstein, sondern durch alle bedeutenden

Naturwissenschaftler geradezu zertrümmert worden. Was »wir bisher von der Natur wußten, (ist) im Lauf einer einzigen Generation von neuem Wissen überschwemmt und auf den Kopf gestellt worden.«<sup>41</sup> Bei der Erforschung der Elementarteilchen, der kleinsten Bausteine der Natur, hat sich herausgestellt, dass man von Realität im herkömmlichen Sinne gar nicht mehr sprechen kann: »Die Vorstellung von der objektiven Realität der Elementarteilchen hat sich [...] in einer merkwürdigen Weise verflüchtigt.«<sup>42</sup> Das hat dazu geführt, dass von *der* Realität überhaupt nicht mehr die Rede sein kann: »Die Enthüllungen der Mikrophysik sind das eindrucksvollste Symbol für diese Aufspaltung der einheitlichen Realität in irreduzible (d. h. nicht ableitbare, d. Verf.) Realitäten.«<sup>43</sup> Seit der Erforschung des Higgs-Teilchens im europäischen Teilchenforschungszentrum CERN spricht man heute gar von einer zukünftigen »neuen Physik«.<sup>44</sup> Auch in der Biologie hat man sich von der Suche nach dem *einen* Schlüssel für die Erklärung des Lebens verabschiedet: »Das Geheimnis des Lebens liegt in seiner Komplexität.«<sup>45</sup>

Das System des rationalen Schließens, die Grundlage der klassischen Dramaturgie, verspricht keinen Zugang mehr zur Realität. »Es gibt keinen unumstößlichen Determinismus der Erscheinungen mehr, sondern nur noch Wahrscheinlichkeitsgesetze«,<sup>46</sup> denn »heute sind die Wege der Deduktion abgeschnitten«<sup>47</sup>.

Ich habe lange gebraucht, um diese Veränderung des Begriffs der Realität zu begreifen und zu akzeptieren. Dabei

bin ich mit dem Theater und der Malerei der Moderne groß geworden. Mein rationales Denken aber sagt mir: Wenn ich beim Bäcker Semmeln kaufe, ist  $2 + 2$  immer noch 4, wenn ich um 10 Uhr 15 an einem Treffpunkt sein soll, schau ich auf meine Uhr, und wenn ich mit dem Kopf gegen die Wand laufe, erscheint mir das als ein zureichender Beweis für die Grenzen des Raumes. Aber ich muss verstehen lernen: Das sind nur Facetten der Realität, die Realität insgesamt zerfällt in »irreduzible Realitäten«. Mein gewohntes rationales Denken reicht nicht mehr aus, um die Realität in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Meinem rationalen Denken ganz fremd ist das Ende der euklidischen Mathematik bzw. Geometrie, mit der ich in der Schule groß geworden bin: Zwei parallele Linien können sich nicht treffen. Klar. Eben nicht klar. Heute sagt man, es sei ganz unwahrscheinlich, dass sich die beiden Linien im Unendlichen nicht treffen. Und man weiß: »Der nichteuklidische Raum ist der allein ›wirkliche‹, während der euklidische eine bloße abstrakte Möglichkeit darstellt.«<sup>48</sup>

Warum ist von alledem in den Ratgebern zum Drehbuchschreiben nichts zu merken? Warum wird dort immer noch so getan, als lebten wir im 19. Jahrhundert?

Mal langsam. Es stellt sich doch die Frage, wieso die Literatur für das moderne Theater und die Malerei der Moderne radikal mit der Tradition des 19. Jahrhunderts gebrochen haben. Picasso, Klee, Ionesco oder Beckett werden sich kaum mit den modernen Naturwissenschaften befasst haben!

Man weiß, dass in der Geschichte der europäischen Kultur die verschiedenen Epochen geprägt sind durch unterschiedliche Stile. Heinrich Wölfflin (1864–1945), der die Gleichberechtigung der kulturellen Epochen »erfand«, definiert »Stil« im Blick auf die historischen Umstände: »Einen Stil erklären kann nichts anderes heißen, als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, daß seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen, als die übrigen Organe der Zeit.«<sup>49</sup> Der Blick auf die Naturwissenschaften als »Organe der Zeit« findet sich expressis verbis in der Stil-Definition wieder, die im Kommentar zu einem Text von André Malraux (1901–1976) steht: »Durch den Stil hindurch drückt sich die Art und Weise, in der die Natur wahrgenommen wird, ebenso aus, wie Gefühl und Persönlichkeit des Künstlers.«<sup>50</sup>

Wie die Erkenntnisse einer Epoche die künstlerische Arbeit beeinflussen, hängt also weniger vom Wissen des Künstlers ab, als von seiner »Persönlichkeit« und deren »Gefühl« für Veränderungen. Werner Heisenberg ist sicher, dass auf Dauer »die Veränderungen in den Grundlagen der modernen Naturwissenschaft ein Anzeichen sind für tiefgehende Veränderungen in den Fundamenten unseres Daseins, die ihrerseits sicher auch Rückwirkungen in allen anderen Lebensbereichen hervorrufen.«<sup>51</sup>

Nun wissen wir, dass Fellini, Ophüls, Godard, Fassbinder, Orson Welles, Buñuel, David Lynch, Lars von Trier und andere sich nicht an das Schema des klassischen



Hollywoodfilms halten, und es wird von ihnen noch ausführlicher die Rede sein.

Vorläufig bleibt die Frage: Warum kommt die ›Moderne‹ in den Drehbuch-Manualen nicht vor? Warum richten sich fast alle nach dem Schema des klassischen Hollywoodfilms?

Man könnte einem bereits erwähnten Titel folgen, der schlicht und einfach heißt: *Dramaturgie made in Hollywood oder: Wie werden Erfolgsfilme gemacht?*, oder man könnte sich zufriedengeben mit dem Satz von McKee: »Hollywood [...] blüht und gedeiht, weil es praktisch keine Konkurrenz hat.«<sup>52</sup>

Es steckt mehr dahinter. Das Beharren auf der Dramaturgie des klassischen Dramas unterliegt nicht nur der Forderung nach (finanziellem) Erfolg, sondern auch bestimmten eingespielten Produktionsbedingen. Und letztlich ist es geprägt von einer guten Portion Ideologie.

David Bordwell geht auf Abweichungen vom ›klassischen‹ Modell ein.

In seinem Standardwerk *The Classical Hollywood Cinema* macht er einen Einschnitt um das Jahr 1960, als europäische Filme, vor allem die Werke der Nouvelle Vague und Ingmar Bergmans auch in den USA mehr und mehr beachtet wurden. 2006 verfasst Bordwell *The Way Hollywood Tells It* und benutzt für die Zeit nach 1960 den Begriff »postclassical«.<sup>53</sup> Dabei gibt er seiner Überzeugung Ausdruck, dass die ›neuen‹ dramaturgischen Versuche eng in Verbindung mit

den ›alten‹ »Prinzipien stehen, die fest verankert sind in der Geschichte der Studio-Filmproduktionen.«<sup>54</sup>

Um den Bestand des »Klassischen« zu untermauern, greift er zu einem Wortspiel: »Das post-klassische Kino ist zugleich klassisch und ›klassisch-plus‹«, und fährt dann erklärend fort: Es »weist in Erzählung und Stil die traditionellen Patterns auf, aber es verwendet sie in einer spielerischen Bewusstheit. Diese Art Film fordert von ihren Zuschauern, daß sie einen souveränen Umgang mit den traditionellen Mustern zu schätzen wissen.«<sup>55</sup>

Im Zentrum der Überlegungen stehen also nach wie vor die traditionellen Muster. Eine Reihe von Filmen, die sich nicht an das klassische Schema halten, vergleicht Bordwell mit dem »italienischen Manierismus in der Malerei des 16. Jahrhunderts«<sup>56</sup> und stellt rein pragmatisch fest: »Wie wollte man den menschlichen Körper nach Leonardo, Raffael und Michelangelo malen? Wie soll man eine Story [...] erzählen nach Ford, Hawks, Hitchcock und Welles?«<sup>57</sup>

In den USA mag man so argumentieren können, im europäischen Kulturraum ist der Manierismus seit dem Werk von Gustav René Hocke längst als eigenständige Richtung in Kunst und Literatur anerkannt.<sup>58</sup>

Für Bordwell bleibt die klassische Dramaturgie der einzige Maßstab, und in diesem Sinne verweist er auf ein Buch seiner Ehefrau Kristin Thompson aus dem Jahr 1999: *Storytelling in the New Hollywood*.<sup>59</sup> Im Untertitel weist die Autorin auf die Tendenz des Hollywoodfilms hin, die klassische

Tradition zu bewahren: »Understanding Classical Narrative Technique.«

Die klassische Dramaturgie wird wie ein wertvolles Gut verteidigt. Wenn Bordwell dazu mit dem Hinweis auf den Manierismus die europäische Kultur ins Spiel bringt, so mag das verständlich sein. Wenn aber die Herrschaften Syd Field, McKee und sogar ihre deutschen Epigonen sich mit der europäischen Kultur schmücken, dann dreht sich mir der Magen um. Schreiben sie doch, als wüssten sie nichts von der europäischen Moderne und ignorieren permanent das veränderte Weltbild der Naturwissenschaften.

Sie suchen ihr kulturelles Futter woanders. Das klassische Drama reicht ihnen nicht als Grundlage für ihre Filmdramaturgie. Da muss mehr her! Man wendet sich dem ehrwürdigen Schatz der europäischen Kultur, der griechischen Antike zu und erklärt Aristoteles zum Gründungsvater der Hollywooddramaturgie. Einer der Ratgeberautoren nennt sein Werk schlicht: *Aristoteles in Hollywood*<sup>60</sup>, ein anderer: *Aristotle's Poetics for Screenwriters*.<sup>61</sup>

Der Poetik des Aristoteles und dem griechischen Drama entnimmt der Hollywoodfilm die Struktur der drei Akte (das klassische Drama hat meist deren fünf) und zieht daraus die Erkenntnis: »Der erste Akt ist der Anfang, der zweite die Mitte, der dritte das Ende.«<sup>62</sup>

Das Lachen über derartige »Entdeckungen« vergeht einem, wenn man in die vermeintlichen Tiefen der Beziehung zwischen Aristoteles und Hollywood schaut. Da

wird behauptet: Die dem ›Story-Design‹ innewohnenden »Prinzipien sind im wahrsten Sinne ›klassisch‹: zeitlos und transkulturell, fundamental für jede zivilisierte und primitive irdische Gesellschaft«. <sup>63</sup>

Prima. Wo die Geschichte der gesamten Menschheit für das Story-Design in Anspruch genommen wird, braucht man sich um die Beziehung zu Aristoteles ja keine Sorgen mehr zu machen! Das Theater der griechischen Antike ist dann ohnehin nur eine Zwischenstation auf dem Weg der Menschheit und ihren Storys, ein Weg, der angeblich »zurück durch Jahrtausende mündlichen Geschichtenerzählens in das Dunkel der Zeit« <sup>64</sup> führt. Und von diesem »Dunkel der Zeit« weiß man: »Schon seit prähistorischen Zeiten (scharen) sich die Menschen um einen Erzähler.« <sup>65</sup> Die »mythologische(n) Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos« <sup>66</sup> gelten immer und überall.

So viel Kultur auf einmal macht wohl blind für die Frage, ob die Geschichten wirklich immer so erzählt wurden, dass sie der klassischen Storymethode entsprechen. Ich kann mir nicht verkneifen, schon an dieser Stelle auf ein Zitat von Godard hinzuweisen: »Eine Geschichte sollte Anfang, Mitte und Schluss haben, aber nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge.« <sup>67</sup> Die Struktur einer Erzählung steht in engem Zusammenhang mit der Auffassung von Zeit. Und da sind in den verschiedenen Epochen unserer Geschichte große Unterschiede festzustellen. Wenn behauptet wird, »dass die durch Aristoteles formulierten Prinzipien einst und jetzt

die dominierende Struktur des Erzählens von Geschichten bestimmten«,<sup>68</sup> so ist das reiner Unsinn. Es gibt keine durchgehende Linie von der griechischen Antike bis in unsere Zeit. Die dramaturgische Kategorie der Zeit ist in der griechischen Antike weit entfernt von den Prinzipien der »Story«. Die Inhalte der Tragödie entstammen der Mythologie und sind dem griechischen Zuschauer von vornherein bekannt. Da ist keine Story, die beim Zuschauer Neugierde oder Spannung erzeugt. Der mythologische Inhalt ist Teil der kulturellen Sphäre, in der Zuschauer und Darsteller zum theatralischen Ereignis zusammenfinden.

Die Zeit wird in der griechischen Antike nicht als physikalische Größe in unserem Sinne verstanden. Die Vorstellung von einer ›historischen‹ Zeit mit ihrer prozesshaften Kontinuität gibt es nicht. Das Phänomen der Zeit wird unter philosophischen Aspekten gesehen. So beschreiben »die Vorsokratiker das Werden, das sich auf der Welt abspielt, als die aufeinanderfolgenden Phasen einer ewigen Wiederkehr«. Parmenides »verlegte das Sein in eine ewige Gegenwart«, und vom platonischen Begriff der Zeit »als eines bewegten Bildes der Ewigkeit« ausgehend sagt Plotin, die Zeit sei »das Leben der Weltseele«. In diesem Umfeld »hat die Definition der Zeit (auch) Aristoteles vor verwickelte Fragen gestellt«, und dessen komplizierte Erörterungen wurden von Plotin »scharfsinnig kritisiert«. <sup>69</sup>

Bei dieser Palette von Definitionen erscheint es geradezu tollkühn, eine kontinuierliche Linie von der griechischen

Antike bis Hollywood zu ziehen. Selbst das klassische Drama, die eigentliche Grundlage der Hollywoodstory, entzieht sich dieser Kontinuität. In seinem Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* sieht Friedrich Schiller in der antiken Welt Mensch, Kunst und Natur als einheitliches Ganzes,<sup>70</sup> setzt sich gegen diese idealisierte Einheit der Antike ab und behauptet selbstbewusst seine Position: »Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellence darin gibt, eben weil es mein eigen ist.«<sup>71</sup>

Aber die angeblich gerade Linie von der Antike nach Hollywood geht schon vor dem klassischen Drama in die Brüche. Über ein halbes Jahrtausend beherrscht das mittelalterliche Mysterienspiel die theatralischen Darbietungen in Europa. Die Zeitvorstellung dieses religiösen Theaters hebt das Fortschreiten der ›historischen‹ Zeit auf durch die sogenannte Heilszeit, einer ›unhistorischen‹ permanenten Gegenwart der religiösen Inhalte. So gibt es im Mysterienspiel keine Szenenwechsel und von Spannung kann gar keine Rede sein. Das bekannte Geschehen findet meist auf einer Simultanbühne statt. Die Personen sind an ihren Orten – vom Himmel über Pilatus bis zur Hölle – das ganze Spiel über gegenwärtig.

Aristoteles in Hollywood?

Zusammenfassend ein Zitat von Peter Szondi. Am Beginn seiner *Theorie des modernen Dramas* definiert er den Begriff »Drama« und stellt fest: »Weder die geistlichen Spiele des

Mittelalters noch die Historien Shakespeares gehören dazu. Die geschichtliche Art der Betrachtung verlangt, auch von der griechischen Tragödie abzusehen, da ihr Wesen erst auf einem anderen Horizont erkannt werden könnte.«<sup>72</sup>

Was soll also das ganze Gerede von Aristoteles und den angeblich ewig währenden Prinzipien des ›Story-Designs‹? Kultur wird als schmückende Fassade benutzt, hinter der sich der Drehbuchautor verbergen kann. Wer gibt schon gerne zu, dass seine Arbeit industriellen Normen unterliegt? Die zu Beginn aufgeführten Zeitangaben, Diagramme, exakte Einteilungen in Szenen, Sequenzen und die Festlegung der Plot Points sind entstanden durch die industriellen Produktionsbedingungen der Hollywoodstudios.

Mindestens sechs Personen arbeiten in Hollywood an einem Drehbuch, und es ist »auch heute [...] durchaus üblich, daß an einem Hollywoodfilm bis zu zehn Autoren schreiben«.<sup>73</sup> Sie werden gut bezahlt und manch renommierter Autor versinkt in der Anonymität der Studio-Fabrikation.

Mein verstorbener Freund, der englische Romanautor Derek Marlowe, ist buchstäblich in Hollywood verschwunden. 1964 hatten wir beide ein Stipendium der Ford Foundation im Literarischen Colloquium Berlin, freundeten uns an, und nach der Zeit in Berlin besuchten wir uns. Dann bekam ich einen Brief, in dem er ankündigte, eine Frau mit zahlreichen Kindern zu heiraten. Schließlich verschwand er, sehr wahrscheinlich, um Frau und Kinder zu ernähren, in Los Angeles als Screenwriter. 1966 hatte er den Roman

*A Dandy in Aspic* geschrieben und 1968 *The Memoirs of a Venus Lackey*. *A Dandy in Aspic* wurde von dem namhaften New Yorker Verlag Putnam's Sons verlegt, und beide Romane erschienen auch in deutscher Sprache bei Desch (*Ein Dandy in Aspic* und *C. – Ein ausschweifendes Leben*). Ein renommierter Autor also. Ich habe nie mehr etwas von ihm gehört. Er meldete sich nicht mehr und ich konnte ihn auch über Londoner Agenturen nicht erreichen. Im Internet habe ich schließlich gelesen, dass er 1996 in Los Angeles gestorben ist.

Schon früh wurde in den Studios »die Arbeit des Autors [...] industrialisiert«.74 Sie wurde bestimmten Normen unterworfen, auch in den Arbeitsabläufen und der Arbeitsteilung. Bereits ab 1911 hatten die Unternehmen eine eigene Abteilung für das Verfassen und Lesen der Storys. Die Idee, im Team zu schreiben, stammt von Lubin, der für seine »Lubin Manufacturing Co.« ab 1913 auch den Regisseur in die industrielle Produktion einbezog: Vom Script ausgehend wird ein spezielles Buch mit technischen Details verfasst und dem Regisseur zur Produktion übergeben.75 Für die diversen Autoren gibt es fixe Arbeitszeiten. Es klingt anekdotisch, ist aber Teil der Industriegeschichte Hollywoods: In den Warner Studios »kontrollierte Jack Warner persönlich, ob die Autoren die Arbeitszeiten von 9 bis 17 Uhr auch einhielten«.76

Das ganze Kulturgerede von Aristoteles, den »mythologischen Grundmustern« und dem »Dunkel der Zeit« ist reiner Tinnel und dient der industriellen Filmproduktion



als Maske. Die Normen der Drehbuchratgeber erweisen sich schlicht und einfach als notwendige Voraussetzung für das Teamwork. Wo viele zusammenarbeiten, muss es verbindliche Regeln geben: »Das industrielle Modell verlangt Konformität.«<sup>77</sup>

Mit dem Stichwort »Konformität« lässt sich erklären, warum Syd Field ausgerechnet Ende der 1970er Jahre sein Buch schrieb, dem die vielen Drehbuchratgeber folgen. Ende der 1960er gab es in Hollywood eine Art Revolution, in der die vorgegebenen Normen etwa zehn Jahre lang gebrochen wurden. »New Hollywood« ist der Begriff, unter dem Regisseure wie Robert Altman, Martin Scorsese oder Mike Nichols und Arthur Penn bis Mitte der siebziger Jahre ihre Filme machten.

»New Hollywood« entstand in einem finanziellen Tief. Die Studios befanden sich in einer »anhaltenden wirtschaftlichen [...] Krise«.<sup>78</sup> 1950 lag die wöchentliche Besucherzahl in den USA bei 60 Millionen, in den frühen Siebzigern nur noch bei 16 Millionen.<sup>79</sup> Im Jahr 1969 schrieben die Studios rote Zahlen von 200 Millionen Dollar, und »die Studios waren gezwungen, ihre Kinoketten zu verkaufen«.<sup>80</sup> In der Not ließ man junge, unbekannte Regisseure billige Filme drehen. Und die arbeiteten gegen die Konvention, wohl auch gestützt durch den New Yorker Film der Sechziger mit John Cassavetes, Jonas Mekas oder Andy Warhol.

Einer meiner Lieblingsfilme des »New Hollywood« ist Robert Altmans *M.A.S.H.* von 1969. Da wird die klassische

Dramaturgie komplett zertrümmert. Der Film spielt fast durchgehend in einem amerikanischen Militärkrankenhaus hinter den Frontlinien des Koreakriegs. Die Protagonisten, Ärzte, operieren, und in ihrer Freizeit vergnügen sie sich mit Sex, Alkohol und Kartenspiel. Man sieht abgetrennte Gliedmaßen, offene Arterien, das Blut spritzt, die Patienten schreien, und dann ist wieder Freizeit mit Vögeln, Pokern und Suff.

Von einer durchgehenden Handlung kann keine Rede sein, und den großen Helden und seinen Antagonisten sucht man vergebens. Im letzten Viertel des Films gibt es zwei Volten, die einen konventionellen Dramaturgen dazu bringen könnten, freiwillig die Psychiatrie aufzusuchen: Zwei der Militärärzte landen unvermittelt in Japan, angeblich um dort in einem Krankenhaus eine Operation durchzuführen, in Wahrheit aber, um in friedlicher Umgebung endlich mal wieder in Ruhe Golf spielen zu können. Es beginnt quasi ein neuer Film. Am Ende dann, wieder in Korea, der dramaturgische Super-Gau: Der einzige lange Handlungsstrang des Films besteht, ohne irgendeinen Bezug zu vorhergehenden Szenen, aus einem Footballspiel. Geschlagene zwölf Minuten dauert die ›Liveübertragung‹ des Matches zwischen einer Auswahl des Hospitals und der Mannschaft eines diensthabenden Generals. Dann ist der Film zu Ende, endet mit den schönen Worten: »Scheiß-Army«. Endlich ein Kriegsfilm, der vom Chaos des Krieges handelt – ohne Helden, bösen Feind, Spannung und Happy End!

Als die Zeit der dramaturgischen Revoluzzer des »New Hollywood« zu Ende ging, verfasste Syd Field sein richtungsweisendes Ratgeberbuch für Drehbuchautoren. Ratgeber?

Syd Field diktiert Rezepte, und zwar die alten Rezepte mit dem Gütesiegel der Studios. Die erhielten sich nämlich, weil die Filme von Altman, Scorsese und Co. Geld eingespielt hatten.

Die Studios hatten wieder genug Kapital, um mit den kleinen, billigen Filmen Schluss zu machen. Geoff King fasst das Ende der kurzen Spanne von »New Hollywood« so zusammen: »The studio system is dead, long live the studio system!«<sup>81</sup> Die Rekapitalisierung der Studios war die neue Basis für ein altes System: »Das finanzielle Wohlbefinden der Industrie hängt in großem Maße ab vom Erfolg einer relativ kleinen Zahl von Blockbusterproduktionen.«<sup>82</sup> Bei uns kann man sich kaum vorstellen, dass die erfolgreichen Regisseure des »New Hollywood« nicht da weitermachen konnten, wo sie aufgehört hatten.

Der in Hollywood viel beschäftigte deutsche Kameramann Michael Ballhaus beklagt in einem Interview in der *Süddeutschen Zeitung* vom August 2007, in welchem Ausmaß die Regisseure im Studiosystem Hollywoods ihrer Freiheiten beraubt sind. Und das gilt »selbst für so berühmte Regisseure wie Martin Scorsese oder Robert Redford. Wenn die bestimmte Vorgaben des Studios nicht erfüllen, bekommen sie ihre Filme einfach nicht mehr finanziert.«<sup>83</sup>

Dabei kennt ein Regisseur wie Scorsese natürlich die

Filmkunst außerhalb der Studios, für die er arbeitet. So ist ihm und Coppola 1994 – »New Hollywood« war längst vorbei – die Entdeckung eines wunderbaren, ganz unkonventionellen Films zu verdanken, der ohne Story und Held 140 Minuten lang den Zuschauer in Atem hält. *I am Cuba* (*Soy Cuba*) wurde 1964 als russisch-kubanische Koproduktion unter dem Regisseur Mikhail Kalazotov gedreht und verschwand nach seiner Fertigstellung. Dreißig Jahre später kam er endlich auf den Markt, nachdem Scorsese und andere sich für ihn eingesetzt hatten. Die mir vorliegende DVD des Films (von »Mr. Bongo Films«) beinhaltet einen halbstündigen, begeisterten Vortrag von Scorsese zu *I am Cuba*, den er 2003 gehalten hat.

Wenn ich mich hierzulande darüber unterhalte, wie Scorsese und andere nach »New Hollywood« sich den Regeln der Studios wieder anzupassen hatten, ernte ich meist nur ein Kopfschütteln. Wir können kaum realisieren, wie wenig der Regisseur im Hollywoodfilm zu sagen hat. Er besetzt nicht, probt nicht mit den Stars, ändert niemals auch nur ein Wort des Drehbuchs, hält sich an eine Menge Vorgaben beim Drehen, worauf der wichtigste Mann am Set, der Supervisor, peinlich achtet, und er betritt – mit seltenen Ausnahmen – nicht den Schneiderraum. Die meisten Hollywoodregisseure sind nichts weiter als gute Animateure.

Die Verbindung der Worte ›Hollywood‹ und ›Regisseur‹ macht uns auf kuriose Weise blind. Ich schließe mich da nicht aus. Lange war auch für mich der ›Hollywoodregisseur‹ mit Glanz umgeben.

Dann erzählte mir Bernhard Wicki, dass er im Glauben, er könne Hollywood »erobern«, fast zugrunde gegangen ist. In *The Longest Day (Der längste Tag)*, hatte er 1962 für die 20th Century Fox den deutschen Teil des Films über die Landung der Alliierten Truppen in der Normandie gedreht und hatte damit großen Erfolg. Als das Studio ihm einen neuen Film anbot, war Wicki überzeugt, Geld und Kunst, Hollywood und Europa ließen sich vereinen. So drehte er zwei Jahre später *The Visit (Der Besuch)* nach dem Bühnenstück *Der Besuch der alten Dame* von Friedrich Dürrenmatt mit Ingrid Bergman und Anthony Quinn. Nach einigen Querelen und Verzögerungen gestand man ihm zu, nach seinem Gusto zu arbeiten.

Als er *The Visit* geschnitten und mit der Musik von Hans-Martin Majewski gemischt hat, klemmt er sich eine Kopie unter den Arm und zeigt sie ein paar Leuten aus der Jury von Cannes. Die sind begeistert.

Dann das Festival. Siegesicher sitzt Wicki im Parkett. Der Film fängt an. Und – was ist passiert? – es ist nicht sein Film! Ganze Passagen sind herausgeschnitten, umgestellt und neue Musik ist eingemischt. Das Publikum ist wenig begeistert. Wicki wird speiübel. Die Leute von der Fox gratulieren ihm, »wonderful«. Wicki: »Was habt ihr Schweine mit meinem Film gemacht?« Sie erklären ihm, es sei nicht sein Film, der Film gehöre dem Studio. Man habe einige Stellen mit der Bergman herausgenommen, andere umgestellt. Die Bergman spiele zwar die Rolle einer

unsympathischen Frau, für das Studio aber sei sie immer noch der Star, den man so negativ nicht zeigen könne.

Wicki war nicht der Typ eines ›Animateurs‹. Er kämpfte weiter, kämpfte um das Recht des ›final cut‹ und drehte ein Jahr später *Morituri* (*Kennwort Morituri*) mit Marlon Brando und Yul Brynner. Nach einem lächerlichen Streit mit Brando wurde er eine Woche vor Drehschluss von der Fox entlassen. Danach erkrankte er schwer.<sup>84</sup>

Ich habe Wickis Fall ausführlich geschildert, um unsere Vorstellungen vom Glanz Hollywoods zu korrigieren. Die industrielle Produktionsweise des Hollywoodfilms hat mit unseren Ansichten über Autor und Regisseur eines Films nichts zu tun. Wenn wir Europäer Hollywood als Vorbild nehmen wollen, dann müssen wir das Drehbuch von Teams mit mindestens sechs Autoren schreiben lassen, den Regisseur zum Animateur erklären, der beim Drehen einem Supervisor untersteht und nach dem Dreh den Schneiderraum nicht betritt. Dazu brauchen wir viel Geld und noch mehr Geld, um die Welt mit Kopien zu überschwemmen und die Werbekampagnen derart zu gestalten, dass der Film – und sei er noch so mies – schon in der ersten Woche genug einspielt. Wollen wir das? Können wir das?

Natürlich gibt es auch in den USA Filme, die sich nicht an die ›klassischen‹ Regeln halten. Beispiel: Rob Nilsson, der vor allem mit Amateuren dreht, deren persönliche Schicksale zum Teil in den Ablauf des Films integriert werden. Er arbeitet mit billigen Digitalkameras und verzichtet auf

jedes artifizielle Licht. Nilsson ist kaum bekannt, obwohl er schon mit seinem ersten Film *Northern Lights* 1979 in Cannes die Goldene Palme gewann. In seinem »YGROUP MANIFESTO« von 1985 geht es nicht um alte oder neue Regeln. Der Anfang dieses Manifests muss den Adepten von Syd Field und Co. als ziemlich abwegig erscheinen: »Die notwendige Wiederbelebung des amerikanischen Films beginnt in unseren Herzen.«<sup>85</sup>

Auf Festivals wird Nilsson gefeiert, ein größeres Publikum hat er nie erreicht. Publicity? Dafür gab und gibt es kein Geld.

Die entscheidende Kapitalisierung der Filmindustrie fand in Hollywood Mitte der 1920er Jahre statt. Die großen Studios gingen an die Börse und wurden abhängig von bedeutenden Kapitalgebern und Banken. Der Konzern »Loew's Incorporated« setzte sich mit Kinos, diversen Verleihfirmen und der Metro, dem Vorläufer der Metro-Goldwyn-Mayer, an die Spitze. Adolph Zukor hatte die Paramount gegründet, William Fox schuf sein Imperium, und »nach 1926 mussten die letzten unabhängigen Unternehmer ihre Produktion einstellen. Die Zeit [...] der unabhängigen Filmschaffenden war vorüber.«<sup>86</sup>

Große Geldgeber im Hintergrund erfordern gewisse Regeln für die Produktion. Man will schließlich wissen, was mit dem eigenen Geld geschieht. »Mit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts hatten Regisseure, Kameraleute und andere im Team einer ganzen Reihe von vorgeschriebenen Mustern des ›klassischen‹ Stils Folge zu leisten.«<sup>87</sup>

Damit erscheinen Syd Field und Co. in einem anderen Licht: Sie notieren keine Vorschläge für das Verfassen von Drehbüchern, sondern fixieren nach dem Ausbruch des »New Hollywood« – vielleicht ohne sich dessen immer bewusst zu sein – die alten Regeln, die schon in den zwanziger Jahren »oft kodifiziert und gedruckt vorlagen«,<sup>88</sup> um den störungsfreien Arbeitsprozess der Filmwirtschaft Hollywoods zu garantieren.

Und die europäischen Epigonen von Syd Field und Robert McKee träumen in ihren Drehbuchmanualen weiter von Aristoteles und der ewig gleichbleibenden Story-Kunst, die zurückreicht bis in »das Dunkel der Zeit«. Das ist einer der seltenen Witze, über die man heulen kann.

Dabei leben wir ja nicht mehr im 19. Jahrhundert und kennen hervorragende Filme, die sich nicht an das Hollywoodschema halten. Wo soll in Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (*Außer Atem*) von 1959 die durchgehende Story sein, wo das Happy End in François Truffauts *Les quatre cent coups* (*Sie küssten und sie schlugen ihn*) aus dem gleichen Jahr? Max Ophüls unterbricht seine einzelnen Geschichten in *La Ronde* (*Der Reigen*, 1950) immer wieder durch seinen »Conférencier«, der in die Szenen einführt, schon mal die Klappe schlägt oder mit ein paar Metern Film, die ihm zu obszön erscheinen, in den Schneiderraum geht und sie aus dem Film entfernt.

Spannungsbogen und Verzicht auf Nebenhandlungen? Nicht eine, Dutzende kleine Geschichten bestimmen den